# ENCONTROS A SUL 2007
# LISBOA, 20, 21 e 22 SETEMBRO

**MASSIMO MORIGI**

# AESTHETICA FASCISTICA I

## TRADIZIONALISMO E MODERNISMO SOTTO L'OMBRA DEL FASCIO*

---

***Per questa versione del paper immessa in questa fondativa giornata nel Web, mi è d'obbligo fare tre ringraziamenti: alla Biblioteca Oriani di Ravenna, centro di eccellenza italiano ed internazionale della cultura storica, per la pazienza del suo personale alle mie insistenti richieste di documenti, a Giovanni Giorgini, il cui magistero mi ricorda che il liberalismo è una forma di vita culturalmente non statica e che possiede al suo interno forti capacità di emendarsi (anche se non è proprio detto che il sottoscritto e Giorgini concordino sulle forme in cui questo possa avvenire) ed infine, a Ugo Uguzzoni per la sua disponibilità riguardo ad una mia richiesta di precisazioni intorno ad una parola, proveniente da un'altra disciplina, che ho introdotto in questa nuova versione del testo e che penso possieda un promettente campo semantico nell'ambito della filosofia politica; una richiesta che ad altri sarebbe risultata indubbiamente bizzarra ma che Uguzzoni, per le doti empatiche derivategli dalla sua professione ma, soprattutto, per la sua innata gentilezza, ha esaudito prontamente e con dovizia di riferimenti. In questo triste inverno per la democrazia in Italia ed in Europa, questa apparentemente piccola cortesia è stata personalmente un conforto non da poco.**

**RAVENNA . DIES . NATALIS . SOLIS . INVICTI . ANNO . DOMINI . MMXI . POST . CHRISTVM . NATVM**

Si dice che ci fosse un automa costruito in modo tale da rispondere, ad ogni mossa di un giocatore di scacchi, con una contromossa che gli assicurava la vittoria. Un fantoccio in veste da turco, con una pipa in bocca, sedeva di fronte alla scacchiera, poggiata su un'ampia tavola. Un sistema di specchi suscitava l'illusione che questa tavola fosse trasparente da tutte le parti. In realtà c'era accoccolato un nano gobbo, che era un asso nel gioco degli scacchi e che guidava per mezzo di fili la mano del burattino. Qualcosa di simile a questo apparecchio si può immaginare nella filosofia. Vincere deve sempre il fantoccio chiamato "materialismo storico". Esso può farcela senz'altro con chiunque se prende al suo servizio la teologia, che oggi, com'è noto, è piccola e brutta, e che non deve farsi scorgere da nessuno.

Walter Benjamin, *I Tesi di filosofia della storia*

In quella che è stata definita l'epoca della fine delle metanarrative, è inevitabile il senso di alienazione che attraversa coloro che dovrebbero officiare la narrativa *magistra vitae* per eccellenza e questo spaesamento risulta essere ancora più profondo quando la storia si imbatte in problematiche la cui tradizione e costruzione teoretica nasce "altra" rispetto a quella della scienza di Clio.

In altre parole: l'impiego di una prospettiva "culturalistica" in storiografia può prendere due direzioni. La prima è quella semplicemente di un incremento ed affinazione della strumentazione atta a produrre nuove

versioni delle vecchie narrazioni, e questo è sicuramente tanto più necessario ora che le vecchie concezioni economicistiche e/o sociologiche (poco importa se di matrice liberale o marxista) hanno imboccato un (apparentemente) irreversibile viale del tramonto. La seconda, invece, è quella che cerca di farsi direttamente ed esplicitamente carico anche del problema della fine della metanarrative (*in primis*, quindi, di quelle di un marxismo meccanicamente e deterministicamente inteso e di un liberalismo che nei due decenni che sono seguiti alla caduta del muro di Berlino si è dimostrato ancora più illusorio nelle sue promesse di felicità del socialismo reale), per narrare e costruire nuovi e più profondi racconti che nel contrasto della postmodernistica afasia combinino dialetticamente, generando una rinnovata spinta creativa ed affabulatoria, la più che bimillenaria tradizione della filosofia politica occidentale (di cui ora il repubblicanesimo costituisce potenzialmente il nucleo più promettente di fecondi sviluppi) alla tradizione della Scuola di Francoforte della Teoria critica di analisi delle contraddizioni della società.[1]

---

[1] Pur individuando come Leo Strauss nella tradizione uno dei punti focali attorno al quale svolgere il racconto filosofico-politico ( impossibile concepire la *dialectica* in assenza di *traditio* ), siamo sideralmente distanti dal suo concetto archeologico e statico della stessa. Il problema in Leo Strauss non è tanto - o non solo - la torsione tradizionalista e conservatrice dello svolgimento del tema della tradizione ( e infatti non a caso Leo Strauss viene considerato un landmark dal neoconservatorismo statunitense ) , ma il fatto che in questo autore, per tanti versi molto significativo perché seppe intendere, anche oltre l'ambito strettamente filosofico-politico, l'insensatezza ed il carattere alienante del mito del progresso ( in un discorso che presenta più di una sotterranea simpatia con la *Dialettica dell'illuminismo* di Horkheimer e Adorno e della Scuola di Francoforte ) il pensiero dialettico ( o, più semplicisticamente, il non ragionare per comparti stagni ) fosse del tutto atrofizzato, risultandone alla fine una sorta di contromito dove dimoravano in una sintesi azzardata solo i massimi esponenti del pensiero del mondo classico illuminati dalle fioche luci di pensatori religioso-filosofici islamici ed ebraici animati da una supposta "ermeneutica della reticenza", una "ermeneutica della reticenza" in cui le sconclusionate considerazioni che partendo da questa il Nostro traeva su Machiavelli ( rendendo di pubblico dominio gli *arcana imperii* del potere politico, il segretario fiorentino - e, al suo seguito tutto il pensiero politico moderno - si sarebbe volontariamente e malvagiamente reso responsabile di un tragico tracollo etico delle società moderne sia sul piano dei comportamenti privati che di quelli pubblici, quasi che la rimozione del problema sia la soluzione, quasi che una nevrosi traslata sul piano culturale e politico-sociale sia un contributo alla tradizione, mentre più

Fascismo, avanguardie, novecentismo, modernismo, tradizione possono costituire la traccia per nuovi discorsi non solo ristretti alla comunità dei produttori professionali di storia e di quella (anch'essa molto ridotta) dei loro lettori? E, se vogliamo porre un problema che certamente non afferisce alla prima maniera di scrivere storia (non importa se rivolta a nuovi soggetti come nel caso del culturalismo o focalizzata su protagonisti più tradizionali) ma che certamente ha molto a che fare con la seconda e col tentativo del conferimento di senso oltre il discorso storico strettamente inteso, cosa può dirci a noi afflitti dal postmodernismo un momento fondativo - seppur degenerativo - della nostra storia, il fascismo, dove la generazione di un comune sentire, totalitaristicamente inteso, fu il compito cui si votò e alla fine si immolò il regime?[2] Un racconto che

---

propriamente dovrebbe essere chiamata alienazione , una alienazione che nell'attuale sistema capitalistico non opera proprio a favore del recupero dei valori della tradizione) , altro non rivelano tutta la profonda - ed antidialettica nevrosi - che sempre animò il pensiero di Leo Strauss. Oltre che per il suo indiscutibile valore di messa in discussione del mito del progresso, anche - se non soprattutto - per questo lato nevrotico ed alienante, il pensiero di Leo Strauss si presenta paradigmatico dell'attuale stato del pensiero storico e filosofico e, attraverso il suo rovesciamento, indica la via per uscire dall'attuale afasia antidialettica e postmoderna.

[2] Il grande ed incontestabile merito dell'approccio culturalistico è stato quello di avere fatto emergere soggetti (la cultura giovanile, le donne, le culture non occidentali) che in precedenza, anche in ragione di un marxismo di fatto unicamente rivolto alla critica delle contraddizioni delle società industriali nell'ambito dello scontro di classe dei due suoi principali protagonisti ( il proletariato e la borghesia ), erano stati accuratamente estromessi dal circolo delle narrative storiche. Ora però si tratta di andare oltre questa frammentaria rivalutazione del "mondo dei vinti" perché la sola logica di "un posto al sole" che dovrebbe essere concesso anche a coloro che uscirono sconfitti dalla storia e dalla narrazione storiografica è assolutamente impotente a porre un argine alla totale perdita di senso - ed anzi per certi versi contribuisce ad aumentarla - che contraddistingue la condizione postmoderna. Questo primo studio ( e quelli che seguiranno ), oltre a voler rendere una resoconto scientifico sull'estetizzazione della politica operata dal fascismo italiano, vuole anche iniziare la riscrittura di un dramma dove la "moralità" non sarà solo nel provvisorio fortunato epilogo (la sconfitta del fascismo) ma, soprattutto, nello svolgersi della dialettica dello scontro fra le pulsioni vitalistiche e libertarie dell'opera d'arte totale così come fu intesa dalle avanguardie e l'interpretazione totalitaria che di questa fu data dalle dittature del Novecento. Una sorta quindi di "nascita della tragedia" della nostra epoca contemporanea che utilizzando personaggi che furono sconfitti - in questo caso le avanguardie del novecento strumentalizzate e

qualora venisse detto ed attentamente ascoltato si presenterà con più significati, perché se dal punto di vista delle pulsioni totalitarie le avanguardie artistiche europee non furono certamente seconde rispetto ai movimenti politici totalitari del Novecento,[3] in Italia col futurismo siamo in presenza di un'avanguardia il cui esplicito proposito è il suo diretto inveramento nel "momento" politico, all'insegna di una concezione in cui il macchinismo, il nazionalismo e il bellicismo (*marciare non marcire!*) non erano che gli strumenti per una concezione totalizzante dell'esistenza dove non vi fossero più diaframmi fra vita ed arte, una mancanza di distinzione che fu anche il tratto caratterizzante delle altre avanguardie europee ma che nel futurismo italiano raggiunse i suoi esiti più parossistici e politicamente perniciosi (ed anche gravidi di insegnamenti fino ad oggi quasi occultati e/o non sufficientemente rischiarati per l'attuale fase postdemocratica, in cui è molto ardito ipotizzare che la terminale crisi di legittimità della rappresentanza politica possa essere superata dai pur generosi apporti e suggerimenti di un neorepubblicanesimo prigioniero di una visione puramente archeologica delle sue origini e che ciecamente disperda le sue immense potenzialità rifiutando di volgersi inclusivamente e creativamente verso i fondamenti critici della tradizione filosofica e filosofico-politica occidentali ).

Con questa nuova versione, i futuristi ( interventisti *ante litteram* ancor prima di Mussolini), Marinetti ( fondatore di un partito politico futurista,

---

conculcate dal totalitarismo politico ma anche l'analisi marxista la cui odierna disgrazia presso le odierne intellighenzie fa da sfondo all'impotenza politica ed intellettiva delle stesse -, intende non tanto - o non solo - rivendicare per costoro una sorta di onore delle armi ma costruire una inedita e significativa narrativa e alleanza fra questi, ponendo così le basi per un nuovo repubblicanesimo che nel combattere l'agghiacciante e mortifera afasia postmoderna e postdemocratica sappia recuperare vecchi racconti da cui apparentemente non sembrava esservi più nulla da introiettare e/o progettare rimettendoli al centro di una rinnovato ciclo di saghe e di storie.

[3] Sull' analogia/rapporto delle avanguardie artistiche del Novecento e le pulsioni modernizzanti del fascismo cfr. A. Hewitt, *Fascist Modernism, Aesthetics, Politics, and the Avant-Garde,* Stanford (Calif.), Stanford University Press, 1993 e la sua ricchissima bibliografia sull'argomento.

che, anche se con un programma non certo di tipo reazionario - come , del resto , non era esplicitamente reazionario, almeno a livello programmatico, il fascismo sansepolcrista - vedrà il suo leader protagonista nell'assalto assieme ai fascisti della sede dell' "Avanti" ), Marinetti (volontario nella guerra d'Africa - e addirittura quasi settantenne sempre volontario con la spedizione dell'ARMIR in Russia!) e, infine, il Marinetti repubblichino impenitente ( il suo ultimo lavoro, il *Quarto dora di poesia della X Mas ( musica di sentimenti )* fu scritto poche ore prima della morte avvenuta a Bellagio ( Como ) il 2 dicembre 1944 ), sfuggono allora da un piatto ed univoco giudizio di correità nell'edificazione del ventennio totalitario ma con una motivazione della sentenza ben altra rispetto al giudizio di sostanziale inefficacia e sordità del fascismo rispetto al momento artistico e culturale che non fa altro che ribadire vecchi luoghi comuni storiografici.[4]

Siamo perciò del parere che la fondazione della megamacchina totalitaria del fascismo ( per usare la terminologia impiegata da Golomstock)[5] non

---

[4] Sull'errore di identificare il fascismo politico con le spinte libertarie futuriste, fondamentale C. Salaris, *Artecrazia. L'avanguardia futurista negli anni del fascismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1992.

[5] In I. Golomstock, *Arte totalitaria: nell' URSS di Stalin, nella Germania di Hitler, nell'Italia di Mussolini e nella Cina di Mao*, Milano, Leonardo Editore, 1990, la locuzione "megamacchina totalitaria" viene impiegata diffusamente a significare appunto la costruzione di sistemi totalitari e/o l'utilizzo allo scopo di meccanismi propagandistici che utilizzarono anche le arti figurative e, in particolare, per quanto riguarda l'impiego dell'avanguardia artistica da parte del fascismo, il futurismo. Discorso parzialmente diverso, invece, sul versante opposto della rivoluzione bolscevica, che all'inizio si servì del futurismo e che poi sotto lo stalinismo lo eradicò totalmente e del nazismo per il quale tutta l'arte che non era piattamente figurativa era *Entartete Kunst*, ovvero arte degenerata. Tuttavia ritroviamo per la prima volta l'espressione "totalitarian megamachine" in L. Mumford, *The Myth of the Machine*, v.2, *The Pentagon of Power*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1970, dove Lewis Mumford partendo dalla storia antica dell'India, della Mesopotamia e dell'Egitto e interpretandola alla luce dell'antropologia e della storia delle innovazioni tecnologiche, contesta la comune opinione che la nostra epoca possa definirsi il primo periodo della storia dell'uomo dominato dalla tecnologia in quanto le civiltà antiche prime menzionate inventarono la tecnologia della megamacchina dell'organizzazione sociale le cui potenzialità totalitarie hanno trovato il loro culmine

solo meriti un discorso a parte rispetto alle coeve esperienze sovietiche e naziste ( e questo non sarebbe certamente un discorso né molto originale né molto proficuo al punto in cui attualmente sono giunte le “narrazioni” sul ventennio) ma anche che una più precisa individuazione degli snodi cruciali dei rapporti fra arte e politica nell’edificazione del totalitarismo imperfetto italiano possa essere più utile per l’edificazione di una nuova narrativa della libertà.

Al contrario del nazismo e del comunismo sovietico, il fascismo italiano, nonostante che *ex post* una volta salito al potere avesse cercato di rimediare a questo vizio di origine, nasce, si sviluppa e porta al potere il suo leader Benito Mussolini, in assenza di una sua precisa ideologia, se per ideologia si intende una *traditio* scritta o verbale alla quale potersi riferire (non ci riferiamo qui ad un insieme di dottrine coerenti ma semplicemente alla mera esistenza delle stesse). Di fatto, dal punto di vista ideologico, come ebbe a sottolineare Togliatti, il fascismo è tutto e il contrario di tutto e l’unico vero legame tra gli aderenti al movimento che compiranno la marcia su Roma era l’odio verso il partito socialista che aveva avversato l’intervento dell’ Italia nella prima guerra mondiale e che per di più costituiva, ai loro occhi, una costante minaccia di instaurazione in Italia di un regime di stampo bolscevico. Nulla di più e nulla di meno. Per un Mussolini giunto al potere, era questo quindi un mandato che, fatta salva - e non era una novità di poco conto rispetto alla tradizione dello stato liberale - la feroce ed extralegale repressione delle espressioni politiche ed organizzative del proletariato in primo luogo e poi anche di quelle della borghesia, lasciava di fatto molti margini di manovra e, infatti, l’instaurazione della dittatura in Italia si configurerà come un

---

nell’ odierna civiltà tecnologica che allo schiavo sostituisce i dispositivi meccanici/elettrici/elettronici ma in cui le possibilità di contestazione della moderna “megamacchina totalitaria” sono, come in quelle delle civiltà scomparse, praticamente ridotte a zero. Indubbiamente si tratta di una tesi molto ardita ma che ha l’indubbio vantaggio di posizionare, al di là di ogni ideologismo di destra o di sinistra, il discorso sulla libertà in un campo semantico di rapporto/conflitto con il potere così come viene concretamente esercitato e dei mutevoli strumenti che, a seconda dei casi, sono da esso impiegati, poco importa se si tratta di un potere teocratico, tecnocratico, politico, o ideologico-totalitario come nel caso di cui stiamo discutendo.

(relativamente) lento, progressivo - ma ineluttabile - scivolamento verso forme sempre più autoritarie di governo, fino al definitivo esito dittatoriale del 3 gennaio 1925.

Una dittatura che però se aveva idee assolutamente chiare sulla volontà di porre fine allo stato liberale, nel senso che da allora in poi vi sarebbe stato un solo partito politico e le politiche pubbliche sarebbero state di esclusiva pertinenza e responsabilità dell'indiscusso leader di questo partito, non le aveva però altrettanto chiare in merito ai rapporti di questa nuova forma di stato ( non più liberale ma senza una precisa identità ideologica) con quella che oggi chiamiamo la società civile. È vero che già in un discorso del giugno '25 Mussolini asseriva "la feroce volontà totalitaria" del nuovo regime e che di lì a poco avrebbe pronunciato il famigerato aforisma "Tutto nello Stato, niente fuori dallo Stato, niente contro lo Stato" e se possiamo considerare queste dichiarazioni come una sorta di preannuncio (volontario o involontario non sappiamo ma certo acutamente sentito nel profondo del dittatore) di quello che con tutte le forze Mussolini avrebbe tentato di istituire negli anni '30, cioè un vero e proprio stato totalitario come ce lo descrive la scienza politica, è indubbio che è improprio definire i primi anni di dittatura che seguirono il '25 come un totalitarismo compiuto, trattandosi più propriamente di un regime dittatoriale a forte impronta personalistica, in altre parole un regime bonapartista o cesarista secondo le definizioni politologiche più correnti.

E che la "feroce volontà totalitaria" fosse in quei primi anni molto in "potenza" ma assai poco in "atto" prova ne è il pensiero e l'atteggiamento di Mussolini di fronte all'arte. A fronte di una situazione dove le varie correnti artistiche e letterarie insistentemente si affannavano a "tirare per la giacchetta" il dittatore cercando di farsi consacrare come arte ufficiale del nuovo regime ( e a scanso di equivoci bisogna guardarsi bene dal vedere in ciò un volere salire sul carro del vincitore perché se i futuristi erano da considerare i precursori artistici - ed anche politici - del fascismo, la stragrande maggioranza dell'intellettualità artistica, letteraria e filosofica guardava al fascismo con grande fiducia pari solo al disprezzo verso il defunto stato liberale e si trattava quindi non di prostrarsi di fronte al vincitore ma di ottenere i dividendi verso i quali si riteneva di rivendicare solidi ed incontestabili diritti), a fronte, dicevamo, di una situazione di notevole affollamento artistico nell'anticamera del dittatore, abbiamo un

Mussolini che a tanto vociferante ed insistente assedio non faceva altro che ripetere che ad un'arte di stato non era proprio il caso di pensare perché un'arte di stato - a suo dire - era una contraddizione in termini.

Amore nei "distinti" di crociana memoria, una sorta di consapevolezza che una volta imboccata la deriva di un'arte di stato non si sarebbe più potuta invertire la costruzione della megamacchina totalitaria? Certamente, in linea di principio, non possiamo ignorare questa ipotesi (anche se la biografia personale, politica ed intellettuale ci porterebbe ad escludere questa teleologia del dittatore, anzi ci induce a formulare ipotesi di segno esattamente contrario), ma quello che la situazione obiettiva ci consente di constatare è che Mussolini nei primi anni del suo potere non poteva assolutamente optare per un arte ed una letteratura di stato perché così facendo avrebbe scontentato molti dei suoi supporter artisti che sarebbero rimasti esclusi da una scelta così definitiva e totalitaria ( in un certo senso questa è la storia vera di tutto il totalitarismo "frenato" del ventennio: optando precipitosamente per questa soluzione, inevitabilmente si sarebbero dovute compiere delle scelte fra le varie anime del fascismo e nei primi anni di consolidamento della dittatura non era proprio il caso).

E quindi? E quindi nel campo delle arti figurative vedremo di fronte al trono del dittatore azzuffarsi per ottenere il riconoscimento della più bella del reame l'eclettico indirizzo denominato Novecento contro l'avanguardistico propagandista della "guerra sola igiene del mondo" - e precursore del fascismo - futurismo.

Del futurismo abbiamo un po' già detto e c'è semmai da sottolineare che a parte le folcloristiche autocertificazioni reiterate per tutto il ventennio per (auto)accreditarsi come l'unica arte di stato del fascismo[6] ( e in questo millantare Marinetti raggiungerà vette di vera e propria mitomania, una dimensione onirico-superomistica che però faceva parte del codice genetico futurista), durante tutti gli anni del regime il movimento fondato da Marinetti dovrà costantemente scontare l'insanabile contraddizione della sua concezione individualistica ed anarcoide con un regime che via via che approntava la sua megamacchina totalitaria era animato dal

[6] Cfr. C. Salaris, *Artecrazia*, cit. Per una storia generale del futurismo, segnaliamo E. Crispolti, *Storia e critica del futurismo*, Bari, Laterza, 1986.

proposito di far sorgere "l'uomo nuovo", un uomo nuovo che avrebbe negato in ragione della cancellazione dell'individualismo e dell'esaltazione dell'uniformità gli slanci vitalistici e nietzschiani del futurismo.

Il Novecento non era invece certamente un'avanguardia artistica ed incarnava piuttosto, se proprio vogliamo assegnargli una sua artistica ragion d'essere al di là dell'ovvia ed anche antipatica constatazione che esso in realtà fu poco più che un cartello o sindacato d'artisti di diversa provenienza ed ispirazione associati per ottenere benemerenze e commesse nel nuovo clima politico ( verso il quale, valga l'avvertenza fatta sopra, la maggioranza dei novecentisti era animata da propositi tutt'altro che ostili: un esempio per tutti, il caso del già futurista, ex squadrista e vignettista del "Popolo d'Italia" Mario Sironi), la voglia d'ordine che, sia in campo politico che artistico, spirava in Italia (e in Europa) dopo la fine della prima guerra mondiale.

Animatrice di questo sodalizio - o sarebbe meglio dire sindacato o gruppo di pressione - era Margherita Sarfatti. Certamente, almeno in teoria, le armi per prevalere sul futurismo non mancavano al Novecento. A parte il legame intimo fra la Sarfatti e Mussolini ( un rapporto sentimentale che se fu certamente utile alla Sarfatti nell' accreditarsi di fronte ai suoi sodali artisti, è tutto da provare che abbia giovato di fronte al duce per favorire il movimento, che infatti non riuscì mai a diventare arte di stato; e quanto valore desse infatti Mussolini alle ragioni del cuore ben lo si vede dalla caduta in disgrazia della Sarfatti stessa in seguito alla campagna razziale dell'ultima fase del regime), a favore del Novecento, di fronte ad un regime che si configurava nel corso degli anni sempre più conservatore, avrebbe dovuto giocare il suo programma artistico di richiamo all'ordine che, all'atto pratico, si traduceva in un accentuato figurativismo che accomuna le opere della maggioranza dei novecentisti e quindi in una sua maggiore leggibilità e potenziale possibilità di impiego a livello propagandistico.

Ma Mussolini non prese mai una decisione e Bottai, seppure in contrasto con l'ala dura del partito di ispirazione farinacciana, ripetutamente si pronunciò contro l'ipotesi di un'arte di stato perché a suo parere l'arte fascista era quella che, appunto, riusciva a raggiungere un autentico

risultato estetico - anche se per conseguire questo obiettivo doveva ripudiare le più scriteriate esagerazioni avanguardistiche a favore di un maggior senso delle proporzioni ed equilibrio tipico della tradizione artistica italiana, e in queste valutazioni di Bottai è facile leggere una preferenza per il Novecento - e non quella che astrattamente e retoricamente si proclamava fascista ma alla fine risultava essere solo propaganda.

Mussolini e il suo regime quindi con le mani in mano rispetto al problema dell'arte ? Non proprio, anzi in un certo senso esattamente il contrario. Se il tentativo di realizzare una compiuta megamacchina totalitaria era ancora di là dal venire, il problema del consolidamento della dittatura cesaristica era un compito che non poteva certo aspettare utopici nuovi assetti integralmente totalitari e che doveva essere affrontato nell'immediato. E il risultato di questo stato delle cose fu che a condizione dell'accettazione del nuovo regime illiberale, l'artista poteva godere della più ampia libertà creativa sul piano formale e, rispetto alla condizione socioeconomica spesso misera che lo contraddistingueva nel precedente periodo liberale, esso veniva spesso aiutato e gratificato, nel clima venutosi a creare nel nuovo regime mussoliniano di attenzione - anche se tutt'altro che disinteressata - per l'arte, da numerose commesse provenienti sia dai privati ( fra i quali possiamo enumerare molti gerarchi fino a Mussolini stesso, il quale privatamente per l'arte era solito spendere grosse somme ) che dal partito o, ancor più direttamente, dallo stato, che nell'arte, come del resto in tutti gli altri settori della vita sindacale e professionale, stava assumendo la forma corporativa.

Certamente, sarebbe esagerato sostenere che l'inquadramento degli artisti in una corporazione professionale non abbia arrecato danni alla ricerca espressiva ( è verosimile cioè ipotizzare che un artista inquadrato nella sua corporazione professionale e in attesa di succulente commesse da parte di gerarchi fascisti o dello stato privilegiasse produzioni figurative od addirittura propagandistiche su ricerche formali più astratte avanguardiste e futuriste); quello che però deve essere sottolineato - e che l'evidenza storica sta a dimostrare - è che da numerosi artisti i primi anni del regime mussoliniano furono ricordati come un periodo di libertà (come abbiamo già detto per la maggior parte di costoro non si trattava di nascondere la propria avversione verso il fascismo ma si trattava semmai di avere

diritto ai dividendi dello stesso e comunque i condizionamenti politici del regime risultavano ai loro occhi del tutto irrilevanti in confronto alle precedenti costrizioni socioeconomiche che avevano caratterizzato l'esistenza dell'artista nel vecchio stato liberale) e di una (relativa) prosperità economica.[7]

Se un condizionamento più o meno subliminale in senso figurativo operato dal regime è un'ipotesi che può essere sostanziata oltre che dal "significato" politico-culturale della dittatura mussoliniana anche dalle opinioni di Mussolini stesso , il quale, via via che ci si inoltra nel sua dittatura e ci si appresta a costituire un vero e proprio regime totalitario ispirandosi ad un malinteso senso di romanità imperiale, pronuncerà battute velenose e sprezzanti anche riguardo al figurativismo dei novecentisti ( ad esempio a Mussolini risultava del tutto ributtante il figurativismo arcaicizzante e mitologico di Sironi[8] in quanto restituiva una figura umana deformata, del tutto antitetica rispetto al canone di perfezione fisica espresso, per esempio, nella statuaria del Foro Italico), non è un'ipotesi ma una incontestabile evidenza che sotto l'ombra del fascio le espressioni artistiche che volgevano le spalle alla tradizione ebbero modo di esprimersi non diciamo liberamente ( avverbio semanticamente molto pesante e che va sempre giustificato anche quando trattiamo di regimi liberaldemocratici) ma intessendo col regime un intenso rapporto dialettico.

---

[7] M. S. Stone, *The State as Patron: Making Official Culture in Fascist Italy*, in M. Affron, M. Antliff (eds), *Fascist Visions. Art and Ideology in France and Italy*, Princeton (N.J.), Princeton University Press, 1997, p. 216.

[8] Su Mario Sironi rivalutato, al di là degli schematismi di certo antifascismo di maniera, come il maggiore pittore del ventennio fascista che, proprio in virtù della sua convinta, disinteressata ( ed ingenua ) adesione al regime, subì, dopo la seconda guerra mondiale, un assurdo ed immeritato ostracismo ( e questo a fronte dello scarso apprezzamento che a più riprese gli manifestò Mussolini e dei conseguenti intermittenti appoggi ottenuti dal regime), cfr. E. Braun, *Mario Sironi's Urban Landscapes: The Fusturist/Fascist Nexus*, in M. Affron, M. Antliff (eds), *Fascist Visions*, cit., pp. 101-133.

Per una dittatura come quella mussoliniana in cui il principale se non unico investimento era sul piano simbolico e non delle effettive realizzazioni materiali (e quando queste venivano poste in essere si veda, per esempio, quota 90, la battaglia del grano, la bonifica delle paludi pontine, il momento simbolico, al di là delle ricadute pratiche, spesso negative, era sempre preponderante), la celebrazione del primo decennale del regime presentava le potenzialità per assurgere ad uno dei momenti topici nella sua edificazione mitopoietica. Un'occasione di "costruzione del mito" che orientò decisamente Mussolini - consapevole del rapporto dialettico fra correnti artistiche modernistiche e fascismo ed altresì anche consapevole che, anche a costo di rischiare esiti propagandistici più incerti e meno controllabili, se si volevano colpire i cuori e le menti dei fruitori dell'evento era necessario ricorrere a soluzioni estetico-espositive decisamente innovative e in linea con le pretese rivoluzionarie del fascismo - verso l'impiego massiccio di architetti ed artisti modernisti. "La mostra - ebbe a dire Mussolini - [ deve essere] estremamente moderna… e audace, senza la melanconica raccolta di passati stili decorativi".[9] E così in effetti fu. La mostra del decennale della rivoluzione fascista del 1932 impiegò per la sua realizzazione architetti, pittori e scultori in assoluta prevalenza di ispirazione modernista, a tal punto che l'organo ufficiale del PNF, con evidente orgoglio, li descrisse come "una schiera di artisti dell'avanguardia".[10] La svolta dell'intransigente ed esclusivista accettazione della tronfia romanità archeologica era ormai alle porte ma per l'ultima ( e forse anche per la prima) volta il regime volle presentarsi, anziché come una ridicola riedizione di passate e millenarie glorie, come una soluzione di continuità rispetto al passato.

Un'esperienza politica ed estetica come quella del fascismo non poteva pretendere nulla di meno che un' autocelebrazione che impiegasse procedimenti espressivi di stampo avanguardistico. Già all'entrata della mostra della rivoluzione fascista si volle che il visitatore subisse uno shock emotivo. Gli architetti razionalisti Adalberto Libera e Mario De Renzi avevano completamente nascosto la vecchia facciata del Palazzo

---

[9] M. S. Stone, *The Patron State. Culture & Politics in Fascist Italy*, Princeton (N.J.), Princeton University Press, 1998, p.141.

[10] *Ibidem*.

delle Esposizioni, nel quale si teneva la mostra, e vi avevano sovrapposto una parete metallica davanti alla quale si protendevano quattro giganteschi fasci sempre metallici dell'altezza di 25 metri. Alle due estremità di questo imponente colonnato littorio si ergevano due gigantesche X, ancora rivestite di metallo, dell'altezza di sei metri. Ma se l'entrata doveva costituire un impegnativo biglietto da visita, il coinvolgimento estetico-emotivo generato dalle modalità espositive delle varie sale era assolutamente all'altezza di un così espressivo *incipit*.

La sala del 1922 intendeva simboleggiare la lotta fra il caos e il principio ordinatore e l'arco di tempo rappresentato era dall'inizio del 1922 fino alla marcia su Roma. L'architetto razionalista Giuseppe Terragni aveva tenuto ben presente la lezione del futurismo, movimento al quale egli per altro non aderiva ma da cui nella realizzazione di questa sala trasse evidente ispirazione per l'intimo dinamismo delle soluzioni, con il risultato di un felice compromesso nella dialettica modernismo/astrattismo/figurativismo.[11] Dal punto di vista di un fervente fascista, l'entrata nella sala costituiva indubbiamente un altro shock, ma questo di segno contrario, negativo (almeno inizialmente), rispetto all'ingresso della mostra. Infatti, appese al soffitto, erano state poste autentiche bandiere dei partiti sovversivi ma il momento della speranza e della rinascita era immediatamente suggerito dal fatto che tali simboli erano stati fissati tramite pugnali a significare la definitiva vittoria fascista che sarebbe seguita nell'ottobre. E il messaggio finale della sala del 1922 era veramente quello della riscossa contro le forze sovversive. Una riscossa rappresentata, oltre che dai pugnali che trafiggevano le insegne nemiche, dalla parete diagonale che tagliava la sala che narrava le spedizioni punitive tramite l'esposizione di ritagli di giornali e riviste ed anche di cimeli relativi a quel "glorioso" momento della storia nazionale e del fascismo.

[11] Su Giuseppe Terragni e la sua rivoluzionaria e tragica lezione modernista, costantemente sospesa fra razionalismo architettonico ( creativamente interpretato al di là delle eccessive rigidità architettoniche razionaliste ) e gli stilemi fascisti classico-romani imposti dal regime fascista , cfr. T.L. Schumacher, *The Danteum: Architecture, Poetics, and Politics under Italian Fascism*, New York, Princeton Architectural Press, 1993.

Ma il culmine espressivo della sala del 1922 era la parete denominata *Adunate*. Nella parte inferiore della parete erano rappresentate tre eliche d'aereo la cui immagine era composta dalle foto delle adunate di massa. Il resto della parete era infine ricoperto da una marea di mani in rilievo aperte nel saluto romano, a suggerire che il fascismo (saluto romano) promanava direttamente dal dinamismo delle masse, le eliche d'aereo composte con le foto delle adunate (la realtà ed anche il giudizio che Mussolini aveva delle masse, lo sappiamo, erano diametralmente opposti ma qui, non a caso, siamo di fronte ad un tipico esempio di arte totalitaria, cioè ad una rappresentazione specularmente rovesciata e simmetricamente antitetica di quella che è la realtà).

Le critiche da parte fascista spesso entusiastiche su questa sala non riuscivano però a celare un elementare quanto imbarazzante dato di fatto. Le influenze dell'avanguardia europea e, in particolare, che la tecnica del fotomontaggio, che era uno dei punti di forza dell'allestimento, era di diretta ispirazione dei futuristi costruttivisti sovietici Melnikov e El Lissitzky e del dadaismo tedesco (dadaismo non certo in odore di fascismo, anche se di un' intima analogia fra avanguardia, tesa alla fusione totale tra vita e atto artistico, e fascismo totalitario, finalizzato all'eliminazione di ogni diaframma fra vita individuale e vita collettiva per edificare la megamacchina totalitaria, abbiamo già detto). Inoltre, la marea di mani aperte nel saluto romano altro non era che una diretta citazione del manifesto elettorale *Lavoratori, tutti devono votare nelle elezioni dei Soviet* del costruttivista Gustav Klutsis per le elezioni sovietiche del 1927.

Mentre il contributo di Terragni alla mostra fu tutto inteso nella costruzione di un'estetica che rappresentasse il dinamismo del fascismo e delle masse ricorrendo ad un simbolismo che traeva dalla modernità artistica i suoi spunti, nelle sale affidate a Sironi, l'espressione di questo dinamismo fu affidato ad una rilettura in chiave futurista ed avanguardista di vecchie e consolidate simbologie. Nella sala della marcia su Roma affidata a Sironi si poteva ammirare un bassorilievo di un'aquila in volo stilizzata affiancato dal tricolore. L'accostamento della bandiera col bassorilievo generava il profilo del fascio, antico/nuovo simbolo politico la cui tradizione promanava direttamente da Roma antica (l'aquila) ma la

cui modernità politica, si intendeva affermare, era una diretta emanazione dei più consolidati valori patriottici, la bandiera nazionale.

Il culmine della maestria sironiana fu però raggiunto nella Galleria dei Fasci, un allestimento dove l'artista fascista della prima ora riuscì effettivamente a creare un ambiente totalmente coinvolgente. Siamo qui in presenza di un lungo corridoio scandito da due energiche e massicce file di fasci. Questo doppio colonnato, che intendeva richiamarsi alla romanità e che aveva assunto come motivo ispiratore il principale simbolo del fascismo, conduceva ad un classicheggiante bassorilievo di un cavallo e del suo cavaliere col braccio destro proteso in avanti. La direzione indicata imperiosamente dal cavaliere era quella che il fascismo aveva impresso all'Italia ed era anche il percorso verso il momento culminante di tutta l'esposizione: l'entrata nella Cappella dei Martiri.

La realizzazione della Cappella dei Martiri fu affidata agli architetti Adalberto Libera ed Antonio Valente. Indubbiamente affidare il *climax* del percorso liturgico della mostra ai due architetti razionalisti fu una scelta rischiosa ma che si dimostrò vincente. Invece di una tradizionale e cimiteriale commemorazione il cui unico risultato non sarebbe stato altro che confermare un inseparabile iato fra i vivi e i morti, Libera e Valente concepirono un ambiente ispirato a criteri minimalisti di assoluta economia e concentrazione simbolica. La Cappella dei Martiri ( i caduti, cioè, per la causa fascista) era costituita da una sala circolare la cui parete era ricoperta dalla parola "presente" riscritta senza soluzione di continuità, che veniva riecheggiata non solo visivamente ma anche con un apparato sonoro con voci che senza posa la ripetevano continuamente. Infine, il completamento della frase e soluzione del dramma della Cappella dei Martiri era affidata ad una croce posta al centro della sala sulla quale campeggiava la dicitura "Per la patria immortale". Una crepuscolare illuminazione a luce rossa avvolgeva l'intero ambiente.

Nella Cappella siamo di fronte alla soluzione finale del dramma rappresentato dalla mostra e dal fascismo. Nelle sue varie sale (ne abbiamo descritte solo alcune), il visitatore era stato posto di fronte a simbologie negative cui trionfalmente si contrapponevano i segni del fascismo vincitore ( dalla simbologia fascista a vere e proprie "reliquie" squadriste: vennero esposte camicie nere, gagliardetti, armi impiegate dalle

squadracce, etc.) ma di fronte al sangue che era stato necessario versare per redimere l'Italia (la luce rossa) siamo di fronte al più profondo disvelamento: il fascismo era basato su un culto di sacrificio e di morte e in cui l'angoscia che questa inevitabilmente suscita doveva annullarsi con il sorgere *hic et nunc* (presente) di una superindividualità collettiva ( le voci che ininterrottamente ripetevano presente) che avrebbe trasceso la vita e la morte. In fondo la megamacchina totalitaria che in quegli anni cominciava ad aumentare i suoi giri, prendeva coscienza di sé e si annunciava con un messaggio che aveva più di un'analogia con quello impiegato dalle avanguardie (e non a caso la realizzazione della Cappella dei Martiri fu affidata a chi era ben a conoscenza dei procedimenti linguistici che potevano veicolare il progetto di un superamento dell'individualità). Solo che nel caso delle avanguardie si trattava di superare il confine fra arte e vita per la creazione della *Gesamtkunstwerk*, l'opera d'arte totale, mentre nel caso del fascismo si volle creare la megamacchina totalitaria, opera non dell'artista ma del Leviatano che inverava in una politica totale ed in uno stato totalitario questo supremo obiettivo dell'arte delle avanguardie e dove sì sarebbe avvenuto un superamento radicale ed assoluto del vecchio modo di intendere la vita e l'individualità ma in cui questo superamento si sarebbe mostrato non attraverso la trasfigurazione artistica della *Gesamtkunstwerk* ma con la nascita di in una ipostatizzata olistica comunità di tutti coloro (viventi e non ) che avevano combattuto e si riconoscevano nell'idea fascista.

Se la dialettica avanguardia/fascismo trovò nella Mostra della rivoluzione fascista il suo momento più alto, il premio Cremona voluto e realizzato dal gerarca Farinacci non si può nemmeno dire che rappresenti il momento più basso, configurandosi semmai come la più assoluta negazione di questa dialettica. Il premio Cremona, la cui prima edizione è del '39, infatti, non fu altro sul piano artistico che l'equivalente della campagna razziale intrapresa nel '38: l'omologazione, cioè, ai dettami provenienti dalla Germania nazista. E come nella Germania nazista si era messa all'indice l' *Entartete Kunst*, "l'arte degenerata" (tutte le avanguardie, che proprio in ragione della loro idiosincrasia verso un piatto figurativismo non potevano assolutamente essere impiegate per un arte propagandistica nazionalsocialista di facile presa sul popolo), così anche Farinacci intendeva dare una sterzata in senso nazista e proporre modelli estetici del tutto assimilabili a quelli allora imposti in Germania. E se la creazione di

liste di proscrizione artistiche sul modello nazista era impossibile nella realtà italiana ( cosa fare dei futuristi e di Marinetti, ferventi per quanto scomodi sostenitori del regime?, cosa fare dei novecentisti, che per quanto sostenitori di un'estetica di mediazione fra una cosiddetta tradizione italiana e gli impulsi modernisti non erano comunque mai scaduti in un arte piattamente propagandista?, e cosa fare degli architetti razionalisti la cui organicità al regime andava ben al di là della mostra sulla rivoluzione fascista ma si era dispiegata con momenti più o meno alti lungo tutto il secondo decennio della dittatura mussoliniana fino a giungere - col finale e doloroso compromesso piacentiniano - alla sottomissione alle ragioni di un pseudoclassicismo in chiave imperiale nella progettazione e parziale realizzazione dell' E 42 di Roma?), certamente era possibile imitare pedissequamente i più vieti modelli estetici che dalla Germania ora calavano.

Nella prima edizione del 1939, i partecipanti del premio Cremona si produssero prevalentemente sul tema, indicato dalla commissione, "L'ascolto alla radio di un discorso del Duce". L'esame dei 123 dipinti prodotti per la mostra rivela uno stile piattamente figurativo con (involontari) tratti naïf . Le donne che ascoltano la radio tengono sovente un bimbo in braccio, gli uomini o sono in camicia nera o si tratta di lavoratori agricoli che ascoltano con un'espressione fra l'assorto e l'estatico ( ma verrebbe anche da dire il perplesso, ma forse qui si tratta di un nostro malevolo pregiudizio ideologico), le storiche parole del duce. Di solito in questi dipinti vediamo le figure umane allineate in maniera elementare, il tutto trasmettendo un'impressione di gelida, congelata, rattrappita - ed involontaria - surreale staticità. Per gli scenari che fanno da sfondo a queste disanimate ed esanimi auscultazioni, vengono di solito privilegiati metafisici ed immoti paesi di collina, che vagamente richiamano insediamenti di un indeterminato centro Italia.

Ma il culmine dell'omologazione all'estetica nazista la abbiamo con l'edizione del '41 dove i dipinti furono gremiti da immagini maschili palesemente ispirate alla mitologia razziale ariana, anche se talvolta con risultati a nostro giudizio non proprio all'altezza del modello originale. Vedi, per esempio, il quadro vincitore nella sezione "Gioventù italiana del Littorio", dove vengono raffigurati un gruppo di giovani di ambo i sessi in attesa di compiere esercizi ginnici. Sulle figure femminili nulla di

particolare da rilevare mentre sulle figure maschili, a torso nudo e che dovrebbero trasmettere il senso di una virile muscolarità, si intravvedono, piuttosto, i segni di una sofferta magrezza.[12] Una insinuazione maligna: le restrizioni alimentari del periodo non potevano non imporre un adattamento rispetto al modello ideale nazista compatibile solo con un apporto calorico pro capite superiore. E questo con tanti saluti alla mitologia dei miglioramenti razziali indotti dalla guerra, cui Mussolini stesso cadde in (auto)inganno e alla retorica della sobrietà (tratto stilistico-retorico fondamentale del regime e che avrebbe dovuto marcare la nuova Italia fascista, contrapposto alla "degenerazione" alimentare e non dei popoli opulenti) e che tanto spazio ebbero nel misero ultimo atto del ventennale regime.[13]

Sarebbe tuttavia un falso storico affermare che col premio Cremona il regime fascista disvelò la sua realtà estetica. In effetti, la megamacchina totalitaria fascista aveva raggiunto il culmine della sua potenza, ma sarebbe meglio dire della sua *hubris*, con le leggi razziali, implicitamente rinnegando - proprio con la sua volontà di automutilarsi e di dannare una quota della comunità nazionale - le sue pretese di totalità. Per quanto riguarda il nostro discorso, il premio Cremona non risulta essere altro che il certificato di morte del contraddittorio rapporto fra arte e potere sviluppatosi nel ventennio. Era quindi inevitabile questo esito materiatosi nel premio Cremona?

Probabilmente si tratta di una domanda mal posta. Come sappiamo i regimi totalitari comportano, assieme ad un estrema rapidità nella decisione, anche una sua estrema imprevedibilità, imprevedibilità che costituisce uno degli strumenti principali per ottenere il dominio senza limiti, *a legibus solutus*, sulla popolazione, il cui intimo consenso può

[12] Il dipinto che rappresenta questa disgraziata e affamata "Gioventù italiana del Littorio" è riprodotto a pagina 186 di M. S. Stone, *The Patron State*, cit.

[13] Sulla stridente contraddizione fra la roboante retorica fascista espressiva di una visione onirico-estetica dell'operato del regime e la triste realtà delle condizioni socioeconomiche dell'Italia del ventennio, cfr. S. Falasca-Zamponi, *Fascist Spectacle. The Aesthetics of Power in Mussolini's Italy*, Berkeley, University of California Press, 1997.

variare nel tempo ma la cui soggezione è comunque garantita dall'imprevedibilità delle decisioni politiche che genera una totale sottomissione davanti ad un potere incontrollabile ed incontrastabile percepito di natura più divina che umana. In questo senso, l'unica certezza che si può avere in un regime totalitario è la totale incertezza del domani, il quale è così nelle mani del numinoso demiurgo di turno al vertice della catena di comando.

Per quanto riguarda nello specifico il ventennio, il fascismo italiano nella fase del suo maggior consenso - al contrario del nazismo tedesco, che fu *apertis verbis* un regime che fin dall'inizio decise di eleggere le avanguardie fra i suoi più importanti nemici -[14] pensò che alla costruzione

[14] In realtà, nei primi tempi della presa del potere da parte del nazionalsocialismo, non tutti i gerarchi nazisti condividevano l'opinione di Hitler che l'arte che non era piattamente figurativa fosse arte degenerata. Nel 1933 il ministro dell'informazione e della propaganda popolare Joseph Goebbels cercò di assicurare la sopravvivenza almeno all'espressionismo tedesco che avrebbe dovuto apportare "sangue nuovo" alla "rivoluzione spirituale nazista" ( I. Golomstock, *Arte totalitaria*, cit., p. 97). Tuttavia il tentativo di Goebbels e della rivista *Kunst der Nation* (che era stata fondata nel 1933 col patrocinio di Goebbels dagli artisti del gruppo Der Norden con lo scopo di dimostrare che l'espressionismo poteva vantare i suoi quarti di nobiltà ariani) fu un totale fallimento: nel 1935 *Kunst der Nation* venne soppressa e sostituita dalla rivista *Kunst der Dritten Reich*, il cui scopo era fare da megafono in campo artistico alle idee razziste di Rosenberg e del famigerato *Völkischer Beobacther*; infine, a conclusione del processo di estirpazione dalla Germania nazista di ogni forma di arte moderna e d'avanguardia, nel 1937 fu allestita la mostra dell' *Entartete Kunst*, mostra dell'arte degenerata, volta a dimostrare che l'arte moderna qualora non rispettasse i canoni di un piatto figurativismo se non era il frutto di un vile imbroglio commerciale era il risultato, appunto, o dell'operato di razze inferiori o di degenerazione mentale. Per ironia della storia accadde così che anche le opere del nazionalsocialista - e per sua sfortuna espressionista - Emil Nolde furono esposte accanto a quelle dell'antifascista Otto Dix. Sulla distruzione delle avanguardie artistiche nella Germania nazista in un procedimento di "creazione del nemico" del tutto analogo a quello che in scala maggiore fu compiuta sugli ebrei, fondamentali Stephanie Barron, ed., *Degenerate Art: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany* (Cat. Exh., Los Angeles), Los Angeles, Los Angeles Country Museum of Art, 1991 e Frank Whitford, "The Triumph of the Banal. Art in Nazi Germany" in Edward Timms and Peter Collier, eds., *Vision and Blueprints. Avant-Garde Culture and Radical Politics in Early Twentieth Century Europe*, Manchester, Manchester University Press, 1988, pp.252-269.

della sua megamacchina totalitaria fosse funzionale una mediazione fra le istanze tradizionalistico-reazionarie con quelle espressioni del mondo culturale ed artistico che si rifacevano alla modernità ( vedi l'esempio della mostra del decennale della rivoluzione fascista ma anche l'abile strategia portata avanti da Bottai, tutta tesa all' inclusione di strati sempre più vasti dell'intellettualità italiana). Ma a nostro parere il fatto decisivo è che il fascismo italiano, proprio per la sua pulsione di farsi esso stesso momento estetico totale con caratteristiche di assoluta autoreferenzialità, non poteva che, in ultima istanza, considerarsi come una sorta di prodotto più perfezionato rispetto alla avanguardie futuriste e moderniste, verso le quali poteva redigere provvisori trattati di alleanza ma il cui proposito finale non poteva essere altro se non orchestrare la loro definitiva rimozione dalla scena.

Se questo è il quadro in cui si deve muovere il nostro giudizio sui rapporti fra arte e fascismo, allora il premio Cremona non si presenta che come la circostanza fortuita, nel quadro di un'alleanza totalmente squilibrata dell'Italia fascista con la Germania nazista, per la rottura di un rapporto il cui destino era comunque segnato. Che poi questa rottura sia avvenuta in campo artistico attraverso la ridicola importazione degli stilemi estetici nazisti e, per quanto riguarda il consenso del popolo italiano verso il regime, attraverso la bestiale politica razziale e l'avventuristico precipitarsi nel secondo conflitto mondiale, rappresenta in un certo senso una sorta di "astuzia della storia" che si incaricò *coram populo* di rivestire di ridicolo ed orrore quello che già di per sé si configurava come la catastrofe ultima della civiltà giudaico-cristiana, e cioè la costruzione dell'uomo nuovo, che in verità sarebbe stata proprio una novità, ma di segno totalmente negativo, perché intendeva annichilire - come in nessun'altra esperienza storica prima conosciuta - ogni individualità sotto il segno di una superindividualità collettiva agli ordini del capo supremo.

La storia decretò la fine violenta della metanarrativa fascista e la vittoria della metanarrativa liberaldemocratica assieme a quella totalitaria comunista sovietica. Non sono trascorsi ancora vent'anni che la metanarrativa sovietica è finita, per usare una frustra ma efficace espressione veteromarxista, nella pattumiera (sempre della stessa) storia ma non sembra che in compenso le metanarrative liberaldemocratiche ne abbiano tratto grande giovamento. Al di là dei disastri politico-militari di

marca statunitense e dell'incapacità delle democrazie industriali di esportare un minimo di equità e giustizia al di fuori dei propri confini (i quali semmai sono posti sotto assedio dalle ondate migratorie), il male principale che corrode le liberaldemocrazie è che esse, in ragione del radicale fallimento al loro interno nell'assicurare una reale e non virtuale ridistribuzione delle ricchezze prodotte dal sistema capitalistico e nell'esercizio da parte dello stato del monopolio della forza ( sempre più risibilmente limitato, quando non direttamente dannoso, nell'assicurare la sicurezza e la libertà personali, ma anche sempre più selettivo e discriminante: efficace e di pronto uso solo contro la popolazione qualora protesti contro l'iniqua distribuzione delle risorse ma di fatto assente - per collusione, incapacità e per il combinato disposto di questi due fattori - contro i grandi cartelli criminali della droga e delle tratta degli esseri umani), non riescono assolutamente più ad esercitare quella funzione di "creazione di senso" e di "promessa della felicità" per quelle comunità che da queste ( e attraverso queste) dovrebbero essere governate. E siccome almeno nelle faccende che riguardano l'uomo, il principio dell' *horror vacui* ha mantenuto la sua piena validità, con la crisi della metanarrativa democratica si fanno ora avanti delle micronarrative che se non contrastate da un rinvigorito - e soprattutto rinnovato - senso di cittadinanza repubblicana rischiano alla fine di provocare il collasso e lo svuotamento politico e valoriale di quelle liberaldemocrazie che poco più di mezzo secolo fa seppero vincere i sistemi totalitari nazifascisti (e che, *per ora*, sopravvivono a quelli comunisti). E in aggiunta alle miriadi delle nuove micronarrative porno-edonistico-irrazionaliste che come fiumi carsici solcano le società opulente - e in maniera del tutto palese e spudorata il suo sistema circolatorio informatico-telematico -, ecco che il Web ci mostra con tutta la sua solare e oscena evidenza estetizzanti proposte di totalitari ritorni di un passato che certamente non era mai del tutto passato ma che attraverso il medium internettiano hanno come subìto una sorta di mutazione in senso ancora più estetizzante (al di là della marcatissima caratterizzazione razzista, quello che colpisce di più delle pagine Web delle organizzazioni fasciste e naziste è sovente una sviluppata sensibilità artistica, che utilizza i linguaggi delle pubblicità commerciali televisive - quando non cita direttamente questi messaggi promozionali -, che similmente impiega i manga giapponesi e che, con operazioni esteticamente raffinatissime, giunge all'impiego di procedimenti espressivi tipici dell'avanguardia e della pop art ).

Di fronte a tutto questo, riteniamo che un repubblicanesimo che si faccia carico di superare l'attuale ormai terminale impasse delle odierne liberaldemocrazie in piena fase involutiva postdemocratica[15] non possa

---

[15] Quando nel 2007 scrivevamo queste parole sulla decomposizione delle liberaldemocrazie occidentali fummo da un lato facili profeti, dall'altro eravamo ben lungi dall' immaginare quanto l'involuzione delle democrazie rappresentative in conclamate postdemocrazie potesse correre velocemente (sul concetto di postdemocrazia, fondamentale Colin Crouch, *Postdemocrazia*, Bari, Laterza, 2003 ). E, per quanto già nel 2007 la salute della democrazia italiana fosse fra le più problematiche di quelle pur terribilmente in affanno delle altre cosiddette democrazie industriali, non avremmo certo potuto immaginare lo spregevole esito politico del novembre-dicembre 2011 con la nascita del Governo Monti che, al di là dei formalismi procedural-istituzionali che indubbiamente sono stati rispettati nella sua creazione ( ricordiamo solo di passaggio che, contrariamente alla vulgata, il fascismo salì al potere legalmente, non potendosi classificare, *de jure*, la marcia su Roma come un vulnus rispetto allo Statuto Albertino), si configura come una violenta ristrutturazione e chirurgica riduzione operata sul corpo della poliarchia che aveva guidato i primi sessant'anni della vita politica dell'Italia postfascista. Detto in altre parole, la conseguenza immediata (ed anche futura) dell'operazione di *body modification* operata sull'establishment italiano attraverso il governo Monti, è stata quella di avere spazzato via e ridicolizzato nel sentimento popolare l'oligarchia politica e avere messo direttamente in mano all'oligarchia economico-finanziaria il governo del paese. Al netto quindi delle ingenuità con cui si esprime il sentimento popolare - ed anche i commenti di molto pseudonotisti politici e/o pseudopolitogi - che afferma che è stato inferto un vulnus alla democrazia perché è divenuto primo ministro "uno che non è stato eletto direttamente dal popolo" ( come se l'Italia fosse una repubblica presidenziale anziché parlamentare e non vogliamo a questo punto dilungarci sulla crassa ignoranza della cultura politica italiana sia a livello basso - e ci starebbe pure - che a livello degli opinion leader ), quello che il comune sentire ha ben colto - anche se non altrettanto ben espresso -, è che con la fine dell'oligarchia politica - che per quanto male se ne possa dire e pensare è quel ceto che attraverso la sua funzione di intermediazione/rappresentazione/rappresentanza rispetto alle spinte che vengono dalla cosiddetta società civile rende possibile e credibile il mito e l'ideologia della democrazia - in Italia è anche terminata la pur minima possibilità del corpo elettorale di far sentire la sua voce contro i diretti e violenti desiderata dell'economia capitalistica e delle oligarchie che di questa sono espressione. Quando Colin Crouch impiegando il termine postdemocrazia sviluppò brillantemente la sua analisi sul degrado e decomposizione delle possibilità del corpo elettorale di poter far udire e contare, in opposizione alle tecnostrutture capitalistiche, la sua voce nell'ambito delle democrazie industriali, non avrebbe potuto immaginare un *case-*

*study* più paradigmatico di quello che si presenta oggi nell'Italia del governo tecnico Monti: una poliarchia che nel restringersi dei gruppi di potere che ne fanno parte disvela la natura del tutto ideologica e paracosmica dell'odierno moderno concetto di democrazia. ( Concetto che poggia sulla speranza di inveramento dell' Hegeliano rapporto servo padrone dove la subordinazione del servo si rovescia perché il padrone diviene a sua volta dominato dal servo che prende sempre più coscienza che il padrone è totalmente dipendente dal lavoro dello stesso: se il capitalismo nella sua fase nascente aveva del tutto negato questa dialettica e le rivoluzioni socialiste e le liberaldemocrazie sono stati tentativi rivoluzionari e/o riformisti di inveramento della stessa, l'epoca postdemocratica si contraddistingue non tanto per la negazione di questa dialettica ma, addirittura, per la cancellazione della figura del servo e del padrone, in quanto queste due figure implicano almeno un rapporto antropologico di sottomissione mentre la poliarchia postdemocratica, annichilendo il ceto politico ed il suo ruolo di intermediazione/rappresentazione/rappresentanza, degrada il servo unicamente al ruolo di passivo ed inerte deposito di energia lavorativa, in un rapporto molto simile a quello antico della schiavitù ma che, a differenza della schiavitù del mondo classico, al moderno schiavo viene riconosciuta sul piano personale una libertà virtuale di rifiutare dall'essere parassitato dall'oligarchia economico-finanziaria*: la libertà, cioè, di morire di fame*; una situazione che trova la sua plastica rappresentazione letteraria in *Cuore di Tenebra* di Conrad, quando Marlowe si imbatte in inerti masse di uomini accatastate disordinatamente e semplicemente lasciate morire dalla compagnia coloniale perché questa aveva risucchiato tutte le loro energie vitali e non erano più di alcuna utilità: " Forme nere stavano accoccolate, sdraiate, sedute fra gli alberi, appoggiate ai tronchi, attaccate alla terra, visibili a metà e a metà confuse nella luce incerta, in tutti gli atteggiamenti del dolore, dell'abbandono e della disperazione. Un'altra mina esplose seguita da un lieve fremito della terra sotto i piedi. Il lavoro continuava. Il lavoro! E questo era il posto dove alcuni dei lavoratori si erano ritirati per morire. Morivano lentamente - la cosa era chiara. Non erano nemici, non erano criminali, non erano più esseri di questa terra. Erano solo ombre nere, quei negri ridotti così dalle malattie e dalla fame e giacevano confusamente nella penombra verdognola. Portati là da tutti i recessi della costa dietro regolare contratto temporaneo, sperduti in un ambiente che non si confaceva loro, nutriti con cibi inconsueti, essi si erano ammalati, erano divenuti inabili alla fatiche; allora gli era stato concesso di tirarsi in disparte e riposare. Quelle forme di moribondi erano libere come l'aria e quasi altrettanto sottili." [ Joseph Conrad, *Cuore di Tenebra*, Milano, Feltrinelli, 1982, p. 34]. Una situazione, quindi, nemmeno di schiavitù ma di puro parassitismo di tipo biologico ma dove, a differenza del capitalismo della prima rivoluzione industriale, viene riconosciuta al servo la libertà di eleggere una oligarchia politica che non detiene però, *de facto*, alcun potere nel porre - o anche solo nel progettare in un lontano utopico futuro - un qualsivoglia rimedio al proprio apparentemente manifesto destino di progressiva soggezione/schiavizzazione e morte biologica e/o sociale: a differenza che nel

non tener conto dell' immissione del momento estetico nel suo discorso pubblico e questo non tanto per scimmiottare in chiave "politicamente corretta" le liturgie dei fascismi e dei totalitarismi che vollero servirsi dell'arte per edificare la *Gesamtkunstwerk* delle loro megamacchine totalitarie ma per dare sfogo all'insopprimibile bisogno dell'uomo di accedere, sia a livello della sfera privata che di quella pubblica, ad una dimensione estetica, una dimensione estetica che in virtù della sua intima tensione a sintetizzare le varie pulsioni economiche, sociali, etiche e politiche dell'uomo costituisce quella vera e propria "materia oscura" su cui si edificano e mantengono le Repubbliche e le *Res publicae* e la loro "promessa della felicita".

Sotto questo punto di vista, l'insegnamento che promana dal Novecento è uno negativo, l'orrore dei regimi totalitari che vollero servirsi dell'arte per edificare la *Gesamtkunstwerk* della megamacchina totalitaria in seguito alla quale "scrivere una poesia dopo Auschwitz è un atto di

---

mondo antico e nel primo capitalismo industriale, oltre il danno, come si dice, anche la - orribile - beffa; una condizione che chiaramente dimostra che per restringere ed annullare gli spazi di potere del popolo e dell'illusione di una *Vita Activa* non è necessario ricorrere alla dittatura e/o ad un sistema totalitario che conculchino direttamente le libertà personali [ sul concetto di poliarchia si rimanda ovviamente a Robert Dahl e a tutta la sua bibliografia che omettiamo di citare ]. Se il repubblicanesimo che attualmente vuole porsi e proporsi come alternativa al liberalismo saprà indirizzarsi con coraggio verso la problematica dello stato agonico della democrazia nelle cosiddette moderne liberaldemocrazie, darà allora forza e significato alla sua asserzione di volere instaurare la libertà intesa come assenza di dominio. Se invece insisterà con sterile accademismo ad esaltare la sua libertà intesa come assenza di dominio contrapposta alla libertà "liberale" intesa come assenza di costrizione ma in un quadro giudicato - con stolido ed irresponsabile ottimismo - anche se non completamente soddisfacente, di consolidata e realizzata democrazia, non solo si condannerà al ruolo di puro gioco accademico di archeologia del pensiero politico ma metterà anche in ridicolo la più che bimillenaria tradizione della filosofia politica occidentale, che di tutto può essere accusata tranne di non aver manifestato costantemente la volontà di puntare con spietato realismo gli occhi sull'essenza del "momento politico" e non sulle sue manifestazioni epifenomeniche ).

barbarie"[16] - orrore che oggi trova una sua nuova rappresentazione, anche se non dichiaratamente ed ideologicamente omicida come nei fascismi del Novecento, nella disperante attuale fase postdemocratica dominata dal turbocapitalismo finanziario dove "la terra interamente illuminata splende all'insegna di trionfale sventura"-[17] e uno positivo, il manifestarsi, anche se sovente in forme regressive e politicamente criminali, dell'insopprimibile bisogno dell'uomo di accedere comunque e ad ogni costo ad una dimensione estetica. La sfida etica e politica del prossimo millennio sarà l'edificazione di *Res publicae* basate e costruite sulla soddisfazione di questa pulsione estetica senza (e per non) ricadere negli orrori totalitari del secolo che ci appena lasciato e per non continuare ad essere illuminati dal sole nero dei postdemocratici orrori dal "cuore di tenebra" del nuovo appena iniziato.[18]

---

[16] Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno, *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Torino, Einaudi, 1972, p. 22.

[17] Max Horkheimer, Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, Torino , Einaudi, 1966, p. 11.

[18] Nella sua *Teoria estetica*, Adorno assegna all'arte l'ingrato ruolo di evidenziare la frustrazione che sempre si accompagna all'utopia e, al tempo stesso, l'impossibilità di poterne fare a meno (" poiché per l'arte l'utopia, ciò che ancora non è, è velata di nero, l'arte stessa resta, con tutta la mediazione, ricordo, ricordo del possibile contro il reale che ha soppresso il possibile; resta cioè qualcosa come il risarcimento immaginario di quella catastrofe che è la storia del mondo, resta la libertà che sotto la signoria della necessità non è divenuta reale e di cui è incerto se lo diverrà" [T.W. Adorno, *Teoria estetica*, Einaudi, Torino, 1975, p.194]) ed è in quest'ambito di catastrofe storico-cosmica che, riprendendo l'espressione da Stendhal, Adorno definisce l'arte come "promessa della felicità": "L'esperienza estetica è l'esperienza di qualcosa che lo spirito non avrebbe in anticipo né dal mondo né da se stesso; una possibilità, promessa dalla propria impossibilità. L'arte è la promessa della felicità: una promessa che non viene mantenuta" ( *Ibidem* ). Il presente scritto, pur in debito con la Scuola di Francoforte e con la Teoria critica, assegna però al "momento estetico" un ruolo non solo di disperata segnalazione dell'utopia ma, bensì, anche di vero e proprio "motore" della storia e di mutamento politico-sociale, una possibilità già adombrata, anche se ormai con profonda sfiducia nelle possibilità umane di generare una reale dialettica positiva, in *Dialettica dell'illuminismo*, dove la natura di "materia oscura", magica e primigenia dell'arte viene direttamente collegata con le sue potenzialità di messa in crisi del capitalismo e della sua ideologia borghese: " Col progresso dell'illuminismo solo le opere d'arte genuine hanno potuto sottrarsi alla semplice imitazione di ciò che è già. L'antitesi corrente di arte e scienza, che le separa fra loro come "settori culturali", per renderle entrambe, come tali,

amministrabili, le fa trapassare alla fine, proprio nella loro qualità di opposti, in virtù delle loro stesse tendenze, l'una nell'altra. La scienza, nella sua interpretazione neopositivistica, diventa estetismo, sistema di segni assoluti, privo di ogni intenzione che lo trascenda: diventa, insomma, quel "gioco" in cui i matematici hanno fieramente affermato da tempo risolversi la loro attività. Ma l'arte della riproduzione integrale si è votata, fin dalle sue tecniche, alla scienza positivistica. Essa diventa, infatti, mondo ancora una volta, duplicazione ideologica, docile riproduzione. La separazione di segno e immagine è inevitabile. Ma se è ipostatizzata con ingenuo compiacimento, ognuno dei due principi isolati tende alla distribuzione della verità. L'abisso che si è aperto in questa separazione, è stato individuato e trattato dalla filosofia nel rapporto di intuizione e concetto, e a più riprese, ma invano, essa ha cercato di colmarlo: essa è definita, anzi, proprio da questo tentativo. Per lo più, è vero, essa si è messa dalla parte da cui prende il nome. Platone ha bandito la poesia con lo stesso gesto con cui il positivismo bandisce la dottrina delle idee. Con la sua arte celebrata Omero non ha compiuto riforme pubbliche o private, non ha vinto una guerra o fatto una sola scoperta. Non ci risulta che un folto stuolo di seguaci lo abbia onorato ed amato. L'arte deve ancora provare la sua utilità. L'imitazione è proscritta da lui come dagli ebrei. Ragione e religione mettono al bando il principio della magia. Anche nel distacco dalla realtà, nella rinuncia dell'arte, esso rimane disonorante; chi lo pratica è un vagabondo, un nomade sopravvissuto, che non troverà mai patria fra coloro che sono divenuti stabili. Non si deve più influire sulla natura assimilandosi ad essa, ma bisogna dominarla col lavoro. L'opera d'arte ha ancora in comune con la magia il fatto di istituire un cerchio proprio e in sé concluso, che si sottrae al contesto della realtà profana, e in cui vigono leggi particolari. Come il primo atto del mago nella cerimonia era quello di definire ed isolare, da tutto il mondo circostante, il luogo in cui dovevano agire le forze sacre, così, in ogni opera d'arte, il suo ambito si stacca nettamente dalla realtà. Proprio la rinuncia all'azione esterna, con cui l'arte si separa dalla simpatia magica, ritiene tanto più profondamente l'eredità della magia. Essa mette la pura immagine a contrasto con la realtà fisica, di cui l'immagine riprende e custodisce gli elementi. È nel senso dell'opera d'arte, nell'apparenza estetica, essere ciò a cui dava luogo, nell'incantesimo del primitivo, l'evento nuovo e tremendo: l'apparizione del tutto nel particolare. Nell'opera d'arte si compie ancora una volta lo sdoppiamento per cui la cosa appariva come alcunché di spirituale, come estrinsecazione del *mana*. Ciò costituisce la sua "aura". Come espressione della totalità, l'arte pretende alla dignità dell'assoluto. Ciò indusse, a volte, la filosofia ad assegnarle il primato sulla conoscenza concettuale. L'arte comincia, secondo Schelling, dove il sapere pianta l'uomo in asso. Essa è per lui il 'modello della scienza, e dove è l'arte, la scienza deve ancora arrivare' [ *Erster Entwurf eines Systems der Naturphilophie*, parte V, in *Werke*, *Erste Abteilung*, II, p. 623]. La separazione di immagine e segno viene, secondo la sua dottrina, 'interamente abolita da ogni singola rappresentazione artistica' [ *Werke*, *Erste Abteilung*, II, p. 626] . A questa fiducia nell'arte il mondo

borghese fu disposto solo di rado. Quando pose dei limiti al sapere, ciò non avvenne, di regola, per far posto all'arte, ma alla fede. Con cui la religiosità militante della nuova età - Torquemada, Lutero, Maometto - ha preteso di conciliare spirito e realtà. Ma la fede è un concetto privativo: si distrugge come la fede, se non espone continuamente il suo contrasto col sapere e la sua concordia con esso. Dovendo fare assegnamento sui limiti del sapere, è limitata anch'essa. Il tentativo della fede, nel protestantesimo, di trovare il principio trascendente della verità, senza il quale non c'è fede, come nella preistoria, direttamente nella parola, e di restituire a questa il suo potere simbolico, è stato pagato con l'obbedienza alla lettera, e non certo alla lettera sacra. Restando sempre legata al sapere, in un rapporto ostile o amichevole, la fede perpetua la separazione nella lotta per superarla: il suo fanatismo è il segno della sua falsità, l'ammissione oggettiva che credere *solo* significa già non credere *più*. La cattiva coscienza è la sua seconda natura. Nella segreta coscienza del difetto da cui è fatalmente viziata, della contraddizione che le è immanente, di voler fare un mestiere della conciliazione, è il motivo per cui ogni onestà soggettiva dei credenti è sempre stata irascibile e pericolosa. Gli orrori del ferro e del fuoco, controriforma e riforma, non furono gli eccessi, ma la realizzazione del principio della fede. La fede si mostra continuamente dello stesso stampo della storia universale a cui vorrebbe comandare; diventa anzi, nell'epoca moderna, il suo strumento favorito, la sua astuzia particolare. Inarrestabile non è solo l'illuminismo del secolo decimottavo, come è stato riconosciuto da Hegel, ma, come nessuno meglio di lui ha saputo, il movimento stesso del pensiero. Nella conoscenza più infima, come ancora nella più alta, è implicita quella della sua distanza dalla verità, che fa dell'apologeta un mentitore. La paradossia della fede degenera infine nella truffa, nel mito del ventesimo secolo, e la sua irrazionalità in un dispositivo razionale in mano agli assolutamente spregiudicati, che guidano la società verso la barbarie". [ Max Horkheimer, Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, cit., pp. 26-29]. Quando affermiamo che le Repubbliche e le *Res publicae* sono ( e devono essere ) ancorate ad una "dimensione estetica" che sta a garanzia di quella "promessa di felicità" senza la quale viene svilito e prostituito il concetto stesso di democrazia, vogliamo assegnare all'utopia un ruolo progressivo che, a nostro parere, può essere possibile solo innervandola del "momento estetico" che, al contrario di un'utopia vissuta regressivamente, agisce *hic et nunc* nel vissuto personale e sociale, rimettendo, insomma, l'utopia "con i piedi per terra" ( un momento estetico che però - al contrario che in Adorno - non può essere considerato, quasi come novella città di Dio, solo antagonista della storia, né può privarsi - come erroneamente suggerisce Adorno - della tensione verso la *Gesamtkunstwerk,* snodo costitutivo della natura "sacra" - fondante per Adorno stesso - dell'arte e del suo rapporto dialettico con la dimensione storica, non solo legata alla contemporaneità che vide nascere il termine: "Sotto il verecondo involucro della *cronique scandaleuse* dell'Olimpo si era già sviluppata la dottrina della mescolanza, della pressione e dell'urto degli elementi, che si stabilì ben presto come scienza e ridusse i miti a creazione della fantasia. Con la

---

netta separazione di scienza e poesia la divisione del lavoro, già operata per loro mezzo, si estende al linguaggio. Come segno, la parola passa alla scienza; come suono, come immagine, come parola vera e propria, viene ripartita fra le varie arti, senza che si possa più ripristinare mediante la loro addizione, sinestesia o "arte totale" " [ M. Horkheimer, T. W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, cit., p.26 ] ). Un "rovesciamento" dell'utopia che qualora operato in chiave immanentistica è il vettore principe delle spinte antitotalitarie e libertarie, quando invece si traduce in pseudomitologie è la via maestra verso il totalitarismo. Come è del resto dimostrato dai due autori del Novecento che, da sponde avverse, vollero innervare la politica e la filosofia del "momento estetico", contestando "lo stato delle cose" delle moderne democrazie rappresentative. I due autori che diedero il maggiore contributo in questa direzione furono Martin Heidegger ed Hannah Arendt (mentre il maggior avversario di questa linea "estetizzante" fu indubbiamente il giuspubblicista cattolico e fascista Carl Schmitt, secondo il quale le categorie della politica moderna non sono altro che le categorie teologiche secolarizzate e nella cui teologia politica assume importanza centrale il concetto, di derivazione paolina, di *katechon*, cioè di ritardatore dell'Anticristo, che tradotto nella realtà politica moderna, è tutto quello che si oppone al mondo sorto dall'illuminismo e dalla rivoluzione francese. Come si vede, un'impostazione anti *Vita Activa*, anti estetizzazione della politica e con un'interna insanabile tensione fra la sua esplicita adesione alla politica nazista - denotata da una *Gesamtkunstwerk* totalitaria che necessitava l'estetizzazione della passività delle masse estatiche in adorazione del Führer - ed il suo intimo sentire cattolico-romano per il quale la Chiesa romana - cfr. Carl Schmitt *Cattolicesimo romano e forma politica*, Bologna, Il Mulino, 2010 - è quella istituzione che ha saputo unire le necessarie doti di elasticità e prudenza politica con la capacità di esercitare quell'*auctoritas* che le deriva dal suo ruolo di essere l'unico rappresentante in terra della trascendenza, unito al fatto di essere, su un piano storico mondano, l'erede dell'universalismo dell'impero romano e della tradizione giuridica della Città Eterna. E' ovvio che solo in una organizzazione politico-sociale che sapesse riprendere questi tratti medievali della Chiesa nell'esercizio del potere, il ruolo frenatore del *katechon* poteva essere concepibile ed è altrettanto ovvio che in una società come quella nazista che si presenta, semmai, con i tratti dell'Anticristo in ragione del fatto di non esercitare alcuna prudenza politica e di non riconoscere alcun limite giuridico al suo potere totalitario/estatico/estetizzante, il tentativo di Carl Schmitt di divenire l'ideologo del nuovo ordine nazista, cioè di tramutare l'Anticristo nel suo avversario e opposto *katechon*, fosse destinato al più totale fallimento), ma con esiti diametralmente opposti. Da una parte non solo un appoggio diretto al nazionalsocialismo ma anche, attraverso i nuovi miti della "terra, cielo, uomini, immortali", anche il rincrudimento ed occultamento dell'alienazione capitalistica ( mentre in Nietzsche, il precursore e primo architetto del progetto dell' estetizzazione politica e padre nobile delle avanguardie artistiche, il mito del superuomo faceva chiaramente emergere come in un negativo fotografico la volontà di potenza illimitata

che anima il sistema capitalista e, proprio per questo giocare a carte scoperte, la dialettica della sua estetizzazione politica comprende sia la tesi fascista che la sua antitesi libertaria, una dialettica esattamente rispecchiata dalle avanguardie storiche, coinvolte, da parte futurista, pesantemente con il fascismo, e su un piano più generale, risucchiate nel mito di una *Gesamtkunstwerk* che troverà il suo cinico interprete sul piano politico con il totalitarismo fascista e comunista ), dall'altro, attraverso l'esaltazione di una *Vita Activa*, che secondo la Arendt sarebbe stata una condizione esistenziale realmente vissuta nell' antica polis greca, la faticosa costruzione di un nuovo ideale regolativo della vita pubblica che prendeva radicalmente le distanze da una visione delle liberaldemocrazie vissute solo in chiave contrattualistica e di una libertà vista solo come assenza di costrizione. Un "mito della polis", quello di Hannah Arendt, che, magari con un'operazione filologicamente spericolata ma esteticamente densa e pregnante, precorreva ed interpretava al meglio l'ideale dell'odierno repubblicanesimo della libertà vista come assenza di dominio e capacità di autoprogettarsi all'interno di una comunità politica fortemente coesa e dinamica ( coesa nei suoi obiettivi politici ma non in una esclusivistica protezione del mito delle proprie origini: operazione questa molto cara ai fascismi storici ed oggi anche molto cara, con qualche riverniciatura da parte del neoconservatorismo, ai cosiddetti comunitaristi). Al netto di tutte le mitologie ( ci riferiamo, è ovvio, anche a quelle arendtiane ma, soprattutto, a quelle di occultamento della natura sempre più strettamente ferocemente oligarchica - e, *in ultima analisi*, omicida a livello individuale e/o sociale per le grandi masse non capitaliste - dell'attuale fase della poliarchia postdemocratica ), è stato questo il percorso critico sull'estetizzazione della politica che alla luce di un rinnovato materialismo dialettico innervato di storicismo assoluto ha ispirato questa prima riflessione neorepubblicana sui rapporti fra arte e totalitarismo e che guiderà i successivi che seguiranno.

Full fadom five thy Father lies,
Of his bones are Corrall made:
Those are pearles that were his eies,
Nothing of him that doth fade,
But doth suffer a Sea-change
Into something rich, & strange:
Sea-Nimphs hourly ring his knell.
ding-dong.
Harke now I heare them, ding-dong, bell.

William Shakespeare, *Ariel's Song* ( *The Tempest*, Act 1, Scene 2 )